

„Wahnsinnige“ – Überlegungen zu revolutionären Porträtzeichnungen von Johann Georg von Dillis

Röske, Thomas

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 59, 2007,
S.255-266



J. Cramer Verlag, Braunschweig

„Wahnsinnige“ – Überlegungen zu revolutionären Porträtzeichnungen von Johann Georg von Dillis*

THOMAS RÖSKE

Leitung Sammlung Prinzhorn, Psychiatrische Universitätsklinik
Voßstraße 2, D-69115 Heidelberg

In den 1790er Jahren zeichnete der Münchner Künstler Johann Georg von Dillis (1759-1841) mit schwarzer Kreide und brauner Tusche locker das Halbfigurenbild eines jungen Mannes am Tisch.¹ Das 18 × 15 cm messende Blatt zeigt wahrscheinlich einen Herrn „Schurich“ – so ließe sich die Aufschrift der Rück-



Abb. 1: Johann Georg von Dillis, „Wahnsinniger“, 1790er Jahre, 18,0 × 14,9 cm, schwarze Kreide und Pinsel in brauner Tusche über Bleistift, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv.Nr. D2348.

* (Eingegangen 19.03.2008) Der Vortrag wurde beim Kolloquium anlässlich der Jahresversammlung der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft am 23.06.2006 gehalten. Der Autor dankt Bettina Brand-Claussen für Kritik.

¹ Zu dem Blatt s. zuletzt BARBARA HARDTWIG in: dies., Johann Georg von Dillis. Die Kunst des Privaten. Zeichnungen aus dem Nachlass des Historischen Vereins von Oberbayern, Ausstellungskatalog Lenbachhaus München und Hamburger Kunsthalle, Köln 2003, S. 182.



Abb. 2 (links): Johann Georg von Dillis, Mann mit Pelzmütze, 1790er Jahre, Schwarze Kreide, 16.7 × 12.0 cm, Lenbachhaus München, Inv. Nr. D2969.

Abb. 3 (rechts): Johann Georg von Dilis, „Medalheur“, 1970er Jahre, Schwarze Kreide und Aquarell, 21.1 × 16.2 cm, Lenbachhaus München, Inv. Nr. D2973.

seite deuten. Auf der Vorderseite, unter dem Bild, hat von Dillis „Wahnsinniger“ notiert. Dieser Titel lässt den Betrachter sofort danach suchen, was an dem Mann „wahnsinnig“ ist – im Sinne von „krankhaften Einbildungen unterworfen“, „geistig gestört“.² Die alte, schon lange widerlegte Überzeugung, dass sich – wie ich es neutraler nennen möchte – psychische Ausnahmezustände oder psychische Krisen stets im Äußeren eines Menschen niederschlagen,³ ist noch immer lebendig in uns, als Abwehr des Irrationalen.

² Das Grimmsche Wörterbuch definiert „Wahnsinn“ als „geistige Gestörtheit, bei der der Mensch krankhaften Einbildungen unterworfen ist, Verblendung, Sinnlosigkeit“, und merkt an: „Das Substantiv ist jünger als das Adjektiv wahnsinnig (s. d.) und tritt erst seit etwa 1780 häufiger auf, dafür steht früher Wahnsinnigkeit, auch Wahnsucht, Wahnwitz. LUTHER gebraucht das Wort schon in der jetzigen Bedeutung.“ Das Adjektiv „wahnsinnig“ definiert es als „krankhaften Einbildungen unterworfen, geistig gestört, verblendet u.s.w. Das Wort tritt im 15. Jahrhundert auf“; Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch (Leipzig 1854-1960), Bd. 27, Sp. 676 und 679.

³ Siehe z.B. SUSANNE REGENER, „Die pathologische Norm. Visualisierungen von Krankheit in der Psychiatrie“, in: GERT THEILE (Hg.), Anthropometrie. Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß, München 2005, S. 179-198.

Verdächtig scheinen zunächst die Stellung der Augen und die Haare Schurichs. Ist hier ein „wahnsinniger“ Blick dargestellt oder Unordnung als Folge „wahnsinnigen“ Verhaltens? Die Wahrnehmung wird relativiert, wenn man andere Porträtzeichnungen von Dillis' aus derselben Zeit daneben hält: Der „verquere“ Blick findet sich auch beim Bildnis eines Bärtigen mit Pelzmütze (wohl ein Rabbiner) (Abb. 2), so dass man auf Ungenauigkeit des Zeichners in diesem Detail schließen muss; und „unordentlich“ ist auch die Frisur des „Medalheurs“ (Abb. 3), möglicherweise, weil Lässigkeit in der Haartracht zu jener Zeit nach der Revolution modisch war.

Auffällig bei Schurich erscheinen weiterhin die Intensität des Blicks, der eine Mischung aus Angst und Anspannung verrät, und die gespannte Haltung. Da die Augen nicht auf uns gerichtet sind, wird die Anspannung nicht – zumindest nicht allein – vom Akt des Porträtierens ausgelöst. Der Mann reagiert, doch von Dillis zeigt nicht, worauf er reagiert. Ist dieser Zug aber ein Merkmal des „Wahnsinns“ oder nur des „Wahnsinnigen“ Schurich? Ist er überhaupt spezifisch? Die anderen beiden Porträtierten sehen den Betrachter auch nicht an. Vielleicht wollte von Dillis das Bildnis Schurichs durch dessen stärkere Mimik nur lebendiger gestalten?

Im Folgenden soll die besondere Leistung dieser Zeichnung weiter herausgearbeitet werden, indem ich sie mit früheren und wenig späteren Darstellungen von „Wahnsinn“ vergleiche sowie ihr Umfeld betrachte.

Frühere Darstellungen des „Wahnsinns“

Psychische Ausnahmezustände zu veranschaulichen, ist schon seit der Antike eine Herausforderung für abendländische Künstler, in Dichtung, Drama, Musik und bildender Kunst gleichermaßen.⁴ Phänomene der „Besessenheit“ spielen in Bildern vom Mittelalter bis zum Barock eine Rolle. Ab dem 17. Jahrhundert treten Darstellungen von „Raserei“ auch außerhalb religiösen Kontextes auf, etwa im Skulpturenschmuck von Irrenanstalten (Abb. 4).

Seit den 1750er Jahren wächst das Interesse bildender Künstler am „Wahnsinn“. Ein Grund dafür ist deren zunehmende Unzufriedenheit mit dem überlieferten Kanon von Affektgestaltungen in Mimik und Gestik, den vor allem Charles Le Brun mit seinem Traktat „Conférence sur l'expression générale et particulière“,

⁴ Siehe vor allem SANDER GILMAN, *Seeing the Insane*, New York 1982, sowie Therese Battacharya-Stettler, *Nox Mentis. Die Darstellung des Wahnsinns in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bern 1989, aber auch JOHN M. MACGREGOR, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, und INGRIED BRUGGER, „Der fiktive Körper des Geisteskranken. Eine Geschichte zwischen Voyeurismus und Identifikation“, in: *Kunst und Wahn*, hg. von INGRIED BRUGGER u.a., Kunstforum der Bank Austria, Wien, Köln 1997, S. 17-57.

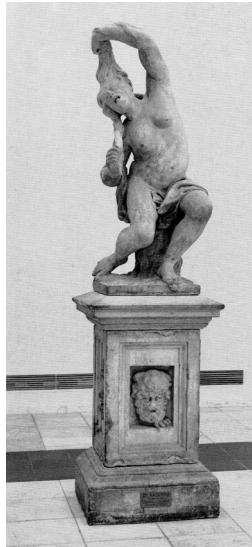


Abb. 4: Geraert Lambaerzt, Die tolle Frau, um 1650, Sandstein, Amsterdam, Rijksmuseum – die Figur war ursprünglich Teil der Ausstattung eines Irrenhauses.

Paris 1668, geprägt hat (Abb. 5), zumal er mit tradierter Ikonographie einherging.⁵ Entbunden von den alten weltlichen und kirchlichen Auftraggebern suchen die Künstler nach individuelleren Bildthemen und komplexeren Ausdruckslagen, nicht zuletzt, um in den Salons und Akademieausstellungen Aufmerksamkeit beim nun dominierenden bürgerlichen Publikum zu erlangen. Themen wie „Ugolino und seine Söhne“ oder „Die verrückte Kate“ kommen in Mode (Abb. 6).⁶ Unter dem Eindruck zeitgenössischer Schauspielkunst, aber auch der Illustrationen zu den viel gelesenen „Physiognomischen Fragmenten“ (1774-1778) des Schweizers Johann Caspar Lavater verfestigt sich dabei ein theatralisches Grundmuster. Dieser Phänotyp für psychische Krise, mit verkrampten Extremitäten, schreckgeweiteten, oft auf den Betrachter gerichteten Augen und nicht selten unpassender Mimik, vor allem „irrem Grinsen“, findet sich noch im 20. Jahrhundert (Abb. 7).⁷ Er stellt den „Wahnsinnigen“ als Ent-

⁵ THOMAS KIRCHNER, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, S. 362 ff.

⁶ Zu diesen Bildthemen s. BATTACHARYA-STETTLER 1989 (Anm. 4), S. 123-134.

⁷ Siehe hierzu SUSANNE AUGAT, „Das Bild des ‚Irren‘ im Expressionismus“, in: *Expressionismus und Wahnsinn, Ausstellungskatalog*, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf, München 2003, S. 16-32.

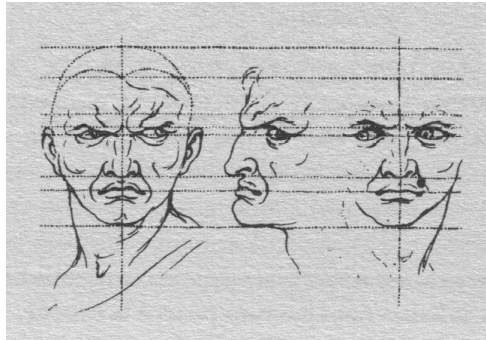


Abb. 5: Charles Le Brun, Neid (Eifersucht), aus: ders., „Conférence sur l'expression générale et particulière“, Paris 1668.

fremdeten vor, der wie unter Schock erstarrt ist oder bei dem das Widerstreiten psychischer Kräfte bis zur Handlungsunfähigkeit geführt hat – ein seelisches Extrem, das dem Betrachter als erschreckende, uneinfühlbare Grimasse entgegentritt.



Abb. 6: Heinrich Füssli, Crazy Kate, 1806-07, Öl auf Leinwand, 92.0 × 72.3 cm, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum.



Abb. 7: Heckel, Der Verrückte, 1914, Öl auf Leinwand, 70.5 × 80.5 cm, Gelsenkirchen, Städtische Kunstsammlung.

Der Abstand zum Schurich-Porträt ist deutlich. Von Dillis nähert sich dem „Wahnsinnigen“ nicht distanziert typisierend, sondern auf zwischenmenschlicher Ebene, psychologisierend. So fehlt die extreme Mimik und Gestik; „Wahnsinn“ ist bei von Dillis nicht gleichbedeutend mit Schreckensstarre, sein „Wahnsinniger“ wird nicht von psychischem Ausnahmezuständen überwältigt. Es scheint, als ob sich der Münchner Künstler mit derselben Frage Schurich nähert, die auch uns oben beschäftigt hat: Es heißt, dieser Mann sei ein „Wahnsinniger“ – was bedeutet das?

Ein künstlerisches Projekt

Von Dillis wird heute vor allem als erster Direktor der Münchner Gemäldegalerie und Professor für Landschaftsmalerei an der Münchner Akademie erinnert.⁸ Ende des 18. Jahrhunderts jedoch, als er sich, in seinen 30ern, seinen Lebensunterhalt noch mit Zeichenunterricht für Adelige und wohlhabende Bürger verdiente, verfolgte der Künstler in seiner freien Zeit ein originelles Vorhaben mit republikanischen Implikationen: Er porträtierte Männer und Frauen des „einfachen

⁸ Johann Georg von Dillis. Landschaft und Menschenbild, Ausstellungskatalog, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, u.a., München 1991.

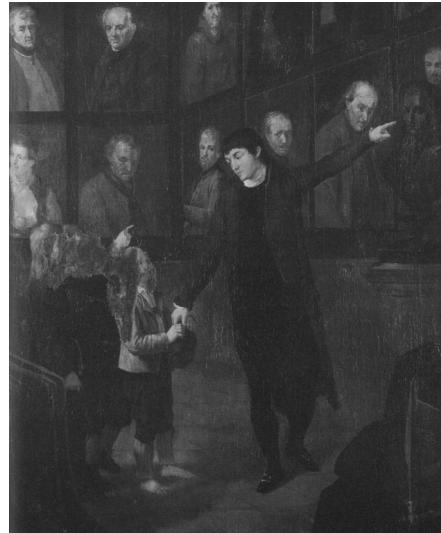
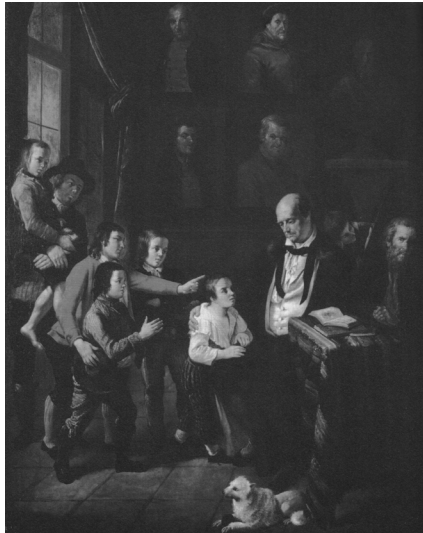


Abb. 8 (links): Joseph Hauber, In der Bildergalerie des Münchner Buchhändlers Strobl (Fragment 1), 1795-1800, Öl auf Holz, Münchner Stadtmuseum.

Abb. 9 (rechts): Joseph Hauber, In der Bildergalerie des Münchner Buchhändlers Strobl (Fragment 2), Öl auf Holz, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

chen Volkes“. Selbst im revolutionären Frankreich fühlten sich Künstler kaum dazu aufgerufen. In München aber, in dem sich damals viele „franzosenfreundliche“ Intellektuelle aufhielten, stand von Dillis nicht allein. Zumindest der befreundete Maler Johann Georg Edlinger (1741-1819) teilte das Interesse.⁹ Für den Münchner Lehrer und Verleger Johann Baptist Strobl (1748-1805), der wichtige Schriften bayrischer Aufklärer sowie sozialkritische Dramen Molières und anderer herausbrachte, schuf Edlinger sogar ein ganzes „Pantheon der kleinen Leute“. Dieses Gemäldekabinett mit „merkwürdigen“ Bürgern Bayerns stellte nicht nur ein einzigartiges Gegenprojekt zu früheren Galerien großer Männer dar, sondern wurde von Strobl auch zur Erziehung der Jugend eingesetzt (Abb. 8 und 9).¹⁰ Edlinger und von Dillis haben teilweise dieselben Männer und Frauen zeichnend und malend festgehalten, wahrscheinlich sie gemeinsam aufgesucht. Das Münchner Armenhaus war ein Ort, an dem sie mit Ruhe Menschen studieren konnten – und hier waren auch die „Wahnsinnigen“ der

⁹ ROLF SCHENK, Der Münchner Porträtmaler Johann Georg Edlinger. Monographie und Werkskatalog, München 1983.

¹⁰ BRIGITTE HUBER, Ein Pantheon der kleinen Leute. Die Bildergalerie des Münchner Buchhändlers Johann Baptist Strobl (1748-1805), Münchner Stadtmuseum, Eurasburg 1997.

Stadt untergebracht (als „am Verstande [...] verarmt“¹¹); ein eigenes „Tollhaus“ gab es damals in München noch nicht.

Das Porträt Schurichs ist also im Kontext eines größeren Vorhabens zu sehen, das allerdings nicht so fest umrissen war wie das von Edlinger und Strobl.¹² Von Dillis ging es weniger um Männer und Frauen, die „merkwürdig“ wegen ihres Lebens oder bestimmter Taten waren. Den wenigen Aufschriften zufolge scheint er ähnliche Absichten verfolgt zu haben wie in den 1920er Jahren der Fotograf August Sander: Vertreter bestimmter Gruppen, vor allem Berufsgruppen, festzuhalten. Dabei fehlen charakteristische Attribute weitgehend, Typisierungen ganz. Von Dillis hält vielmehr die Individualität der Modelle fest und scheint es weitgehend dem Betrachter überlassen zu wollen, eine Verbindung zum Bildtitel herzustellen. Was kennzeichnet zum Beispiel den „Medalheur“ (Abb. 2) als solchen?

Schurich vertritt laut Aufschrift die Gruppe der „Wahnsinnigen“, d.h. er wird mit einem psychischen Ausnahmezustand identifiziert; er ist nicht nur „wahn-sinnig“, sondern sein ganzes Wesen wird durch den „Wahnsinn“ bestimmt – zumindest in den Augen derer, die diese Zuschreibung vorgenommen haben. Von Dillis scheint gleichwohl nicht von vorgefassten Symptomen auszugehen wie später etwa Théodor Géricault mit seinen berühmten, geradezu dramatischen Porträts von „Monomanen“ aus den Jahren 1822/23. Sie illustrieren in Mimik und Gesichtsfärbung Forschungsergebnisse des Pariser Psychiaters Etienne Georget und sind wahrscheinlich für den Unterricht des Arztes an der Salpêtrière entstanden (Abb. 10).¹³ Von Dillis scheint demgegenüber von einer erstaunlich vorurteilslosen Neugierde getrieben. Er hält Schurich in der Situation ihrer Begegnung fest, nicht als aus der Zeit genommenes Präsentationsobjekt. Das wird durch die „intime“ Technik der Zeichnung noch unterstrichen.

Bedenkt man die Zeitumstände, fällt das Verhalten Schurichs vor von Dillis stärker auf als bisher erwogen. Es muss damals für viel Aufsehen gesorgt haben, dass ein Künstler ins Armenhaus kam, um Bildnisse von Insassen zu zeichnen, die vorher niemand für porträtwürdig gehalten hatte, auch sie selbst nicht. Bei diesen Modellen und anderen „einfachen Leuten“ ist Verunsicherung und Misstrauen zu erwarten oder Stolz und Pose – und tatsächlich prägen diese Reaktionen von Dillis' Porträts psychisch Unauffälliger, selbst wenn sie den Künstler nicht ansehen (Abb. 2 und 3). Dass Schurich seinem Porträtisten gegenüber

¹¹ KLAUS DÖRNER, *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie* (1969), Frankfurt am Main (Fischer-TB) 1975, S. 197.

¹² HARDTWIG 2003 (Anm. 1), S. 58-60.

¹³ Zuerst hat auf die Bezüge zu Georget's Forschung KLAUS BERGER hingewiesen, s. ders., *Géricault und sein Werk*, Wien 1952, S. 77 f.; s.a. MacGregor 1989 (Anm. 3), S. 38-44.



Abb. 10 : Théodore Géricault, *Le Monomane du vol d'enfants*, 1822/23, Öl auf Leinwand, 64,8 × 54 cm, Museum of Fine Arts, Springfield, Mass.

nichts dergleichen zeigt, muss zeitgenössischen Beobachtern als Bruch üblichen zwischenmenschlichen Kontakts ins Auge gesprungen sein. Der „Wahnsinnige“ beeindruckt als jemand, dessen Sinne von der Realität der anderen abgezogen sind. Die Tiefe der Falten über Schurichs Nase könnte zudem dafür sprechen, dass die mimische Anspannung schon länger währt, vielleicht sogar habituell geworden ist. So gesehen schildert das Porträt möglicherweise ein anhaltendes Drama innerhalb des Dargestellten, das anderen nicht nachvollziehbar ist. Es bleibt die Frage, ob die betonte Eigenheit des Bildnisses nur Schurich oder den „Wahnsinnigen“ charakterisiert.

Zwei weitere Porträts

Tatsächlich findet sie sich auch bei zwei weiteren, bislang unpublizierten Bildnissen von Dillis' aus dieser Zeit. Das Aquarell aus dem Lenbachhaus ist vorne unten als „Wahnsinniger aus Liebe“ betitelt (Abb. 11). Wieder sind Äußerlichkeiten des Dargestellten, wie das zerzauste schütterere Haupthaar und das zerrissene Hemd, unspezifisch für eine psychische Krise; beides kann ganz allgemein gesellschaftliche Randständigkeit und Armut meinen. Besonders



Abb. 11: Johann Georg von Dillis, Wahnsinniger aus Liebe, 1790er Jahre, Bleistift, graue Tusche, Röteln, 19,9 × 14,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv.Nr. D 2369.

und irritierend ist aber, wie bei Schurich, der intensive Blick auf etwas außerhalb des Bildfeldes und das Nichtbeachten des Zeichners. Dabei wirkt die Haltung mit dem Becher in der Hand so lebendig eingefangen, dass man das Übereinstimmen der Mimik mit jener Graphik im Buch Le Bruns, die Ausdruck von „Neid (Eifersucht)“ illustriert (Abb. 5) eher als Bestätigung für die Porträtwahrheit denn als Indiz für die Rezeption des barocken Traktats interpretieren möchte.

Das andere, 1795 oder 1798 datierte und heute in der Heidelberger Sammlung Prinzhorn befindliche Bildnis, diesmal in hellgrauer Tusche (Abb. 12), hat keine Aufschrift. Anders als bei Schurich und dem „Wahnsinnigen aus Liebe“ fallen hier Kleidung und Haartracht nicht auf. Die eigenartige Mundstellung rührt möglicherweise von einer Verletzung. Eigen im Kontext der übrigen Bildnisse von Dillis' ist aber wiederum das Missachten der Porträtsituation und die starke Konzentration auf etwas, das nicht gezeigt wird, wenn es der am Tisch Sitzende diesmal auch zwischen seinen Fingern betrachtet. Die auffällige Parallele zu den anderen Blättern macht es wahrscheinlich, dass von Dillis auch hier einen „Wahnsinnigen“ darstellte.



Abb. 12: Johann Georg von Dillis, Porträt, 1795 oder 1798, Pinsel in grauer Tusche, 11.8 × 9.6 cm, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg.

Resümee

Was aber hat Johann Georg von Dillis tatsächlich in diesen drei faszinierenden Porträts festgehalten? Folgte er nur seiner Beobachtung, wie es auch die fast schon impressionistische Zeichenweise nahelegen scheint? Die Aufschriften belegen, dass er bewusst „Wahnsinnige“ festhielt. Sein Wiederholen des Motivs abgewandter, intensiver Aufmerksamkeit könnte für einen Topos sprechen; doch gibt es zumindest keine bildliche Darstellung, die den vorgestellten Blättern voranging.¹⁴ Der Abstand zum geschilderten Typus des „Wahnsinns“ ist groß.

Demnach beginnt hier jemand, Vertreter der von der Gesellschaft ausgemachten Gruppe der „Wahnsinnigen“ neu zu sehen, indem er betreffende Individuen in den Blick nimmt und wiederholt etwas Irritierendes in der Begegnung mit ihnen darzustellen versucht. Ob er den hervorgehobenen Zug gestörter Kommunikati-

¹⁴ In der Literatur wäre immerhin auf Karl Philipp Moritz' „Magazin für Erfahrungsseelenkunde“ [1783-93] zu verweisen.

on selbst mit „Wahnsinn“ identifiziert hat, ist damit nicht ausgemacht. Heute ist, nach dem wenigen, was wir über die damalige Lage von Menschen mit psychischen Krisen in einer Stadt wie München wissen, gegen diese Zuordnung jedenfalls Skepsis angebracht. „Wahnsinnige“ wurden weggeschlossen und ohne Therapie schlicht verwahrt.¹⁵ Darüber hinaus waren sie Spott und anderen Peinigungen ausgesetzt, aus verbreiteter Ansicht, Wahnsinn resultiere aus zügelloser Leidenschaft und sei damit selbst verschuldet. Vielerorts wurden „Wahnsinnige“ sogar als Exempel für Folgen moralischen Fehlverhaltens vorgeführt. Ohne einführende Zuwendung, statt dessen konfrontiert mit einer Vielfalt von Aggression dürften sich diese Menschen mehr und mehr in sich selbst zurückziehen und schließlich den Kontakt zur Mitwelt ganz abgebrochen haben. Nicht zuletzt dieses auffällige Verhalten, das noch bis weit ins 20. Jahrhundert in psychiatrischen Anstalten zu beobachten war und heute als „Artefakt“ im Sinne einer „Hospitalisierungsfolge“ eingestuft wird,¹⁶ scheinen von Dillis' Zeichnungen zu registrieren.

Revolutionär für ihre Zeit sind die drei Bildnisse „Wahnsinniger“, weil sie sich ihren Modellen vorurteilslos nähern und auf jegliche Typisierung verzichten. Indem Johann Georg von Dillis nur festhielt, was er sah und ihm in der Begegnung mit diesen drei Männern auffiel, vermied er vorschnelle Identifikationen äußerer Züge mit „Wahnsinn“. So können wir heute erkennen, dass seine Porträts „Wahnsinnige“ als Menschen darstellen, die nicht nur an „Wahnsinn“ litten, sondern auch unter den Reaktionen der Gesellschaft auf sie.

¹⁵ Dörner 1975 (wie Anm. 11), S. 190-222; Heinz Schott, Rainer Tölle, Geschichte der Psychiatrie – Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen, München 2005, S. 236-242.

¹⁶ Rainer Tölle, Psychiatrie, Berlin, Heidelberg, New York ⁸1988, S. 214 und 198.